

قصيدة الرثاء

بين الخنساء ومتمم بن نويرة وابن الرومي:

دراسة نصية

د. إلهام عبدالوهاب المفتي (*)

١/. تمهيد :

أثار صدور كتاب روبين لأكوف Robin Lakoff تحت عنوان " Language and Woman's Place (١٩٧٥) "، وكتاب ديل سبندر D. Spender : " Man - Made Language (١٩٨٠) " جدلاً كبيراً حول علاقة اللغة باختلاف الجنسين، ومحاولة رصد الفروق المميزة بين الرجل والمرأة من حيث السلوك اللغوي. وانخرط في هذا الجدل أعلام النقاد في الحركة النسوية من أمثال: ديبورا كاميرون Deborah Cameron، وماري تالبوت Mary Talbot، وجنيفر كوتس J. Coates، وسارا ميلز Sara Mills، وغيرهم كثير (١).

ودارت أهم محاور الجدل على عدد من القضايا الأساسية يمكن إجمالها في الأسئلة الآتية:

(١) هل ثمة فروق مميزة بين المرأة والرجل في السلوك اللغوي؟ وهل اللغة صناعة ذكورية في جوهرها؟ (٢)

(٢) ما مدى مشروعية القول بوجود جملة نسوية feminist sentence على ما ذهب إليه فرجينيا وولف Virginia Wolf ومن تابعها؟ (٣)

(*) أستاذ مشارك بكلية التربية الأساسية - جامعة الكويت.

(٣) هل يبدأ التحيز والتمييز من الجهاز المعجمي والقواعدي في اللغة المعينة نفسها؟ وهل تتشابه اللغات البشرية فيما بينها بهذا الاعتبار، أم أن مرد الأمر كله إلى الجماعات البشرية وما يحكم سلوكها من سنن وأعراف؟

(٤) ما مرجعية هذه الفروق: أهى فروق بيولوجية تتعلق بأصل الخلقة والتكوين، أم أنها فروق ناشئة من اختلاف الأدوار الاجتماعية بين الجنسين؟

(٥) هل تتباين هذه الفروق تبايناً حاسماً أم أنها ذات طابع تدرجي نسبي؟

(٦) ما أثر اختلاف المقامات في إظهار هذه الفروق، وفي تباين خصائص النصوص باعتبار التواصل بين أبناء الجنس الواحد (رجل ↔ رجل/ امرأة ↔ امرأة) أو التواصل المختلط (رجل ↔ امرأة)؟ وكيف يتجلى أثر المقام عند التواصل المباشر في المواقف الاجتماعية الحية، أو التواصل بالكتابة على نحو غير مباشر؟

(٧) هل يخضع التمايز بين الجنسين لمقولة النمط والانحراف norm - deviant model بحيث تكون لغة الرجل هي الأصل، ولغة المرأة انحرافاً عن الأصل، أم أن كلتا اللغتين أصل بذاته؟

لقد شغلت هذه المحاور العامة مساحة كبيرة من الجدل، وتداخلت العلوم التي عنيّت بدراسة ظواهرها في الدراسات الأسلوبية اللسانية، وفي اللسانيات الاجتماعية والنفسية والتطبيقية، كما كانت مجالاً خصباً لاهتمام الحركات السياسية والاجتماعية في الغرب، أما تشخيص موقف الثقافة العربية من هذا الجدل وعلاقة ذلك بما نفترضه لهذه الدراسة من أهمية فهو موضوع المطالب الآتي.

١ / ٠٠ . يمكن القول إن السياق الثقافي العربي لا يزال في حاجة إلى مزيد جهد في هذا المجال، فالدراسات المتعلقة بالسلوك اللغوي لدى المرأة والرجل قليلة بوجه عام، وهي موزعة بين دراسات تصدر عن النقد الثقافي في دائرته الأوسع أو النقد النسوي خاصة، والغالب عليها هو رصد تطور الاتجاهات النقدية في الغرب^(١)، أما المنظور اللساني فلا نكاد نجد فيه إلا دراسة رائدة مهمة على صغر حجمها، وهي كتاب أحمد مختار عمر - رحمه الله - "اللغة واختلاف الجنسين" (١٩٩٦). وأياً ما كان فإن المعالجات التطبيقية التي نتوخى الفحص الدقيق للنصوص هي الشريك المغبون.

من هنا يتأتى جانب من جوانب الأهمية في هذه الدراسة، ونضيف إلى ذلك ما عبرت عنه بنية اللغة العربية من مظاهر صرفية ونحوية ومعجمية في مجال التعامل اللغوي، فقد عرف الصرف العربي صفات تختص بالموثوث فلا تلحقها علامة التأنيث، وصفات يستوي فيها المذكر والمؤنث، وبدا من ظاهر الأمر أن الأصل في الصفة وصيغ الأفعال هو التذكير، ولا يكون التأنيث إلا بعلامة مضافة. وعرفت العربية التمييز الحاسم في الضمائر بين المؤنث والمذكر، وتغليب المذكر على المؤنث إذا اجتمعا في الكلام^(٢)، وهي أمور قد أثارت حفيظة بعض الحركات الداعية إلى المساواة بين الجنسين في بلاد العرب^(٣). أما مصنفات فقه اللغة فقد تجلّى لنا فيها التمييز بين ألفاظ القرابة من جهة الأب والأم، وكلها أمور داعية إلى مزيد من المسائلة العلمية والبحث اللساني الاجتماعي والأنثروبولوجي المستفيض^(٤). ومن علاقاته بهذه القضايا الإشكالية يكتسب هذا البحث بعداً آخر من أبعاد أهميته؛ من حيث إنه إسهام - وإن يكن متواضعاً - في تسليط الضوء على جانب من جوانب هذا المشكل ذي الأبعاد اللغوية والنقدية والثقافية المتشابكة.

وليس من المتوقع - بطبيعة الحال - أن يتصدى هذا البحث المحدود حجماً ومجالاً لهذه المنظومة الطويلة والمعقدة من المشكلات. وبدلاً من ذلك يقوم البحث على فحص نصي لنماذج من قصيدة الرثاء العربية تنتمي إلى الجنسين؛ ليقوم من خلالها باختبار عدد من الفروض المتصلة بفروق استعمال اللغة بين شعراء من الجنسين؛ حيث يتوقع - في ضوء الأدبيات المعروفة - أن يختلف التشكيل الأسلوبي للنصوص الشعرية بالرغم من وحدة الغرض والمناسبة. وهو يستهدف بذلك اختبار فروض ثلاثة:

أولها : هل ثمة فروق مميزة بين الشعراء من الجنسين في هذه النصوص؟

والثانية : هل يخضع التمايز بين الشعراء الثلاثة لمقولة النمط والانحراف؛ أم أن كلا النمطين من التشكيل الأسلوبي هو أصل بذاته؟

وثالثها : هل هناك تأثير لجذلية الشفاهية والكتابية أثر في قصيدة الرثاء؟

والمراد أن تكون هذه الفروض موضوعاً للمناقشة والتعديل والتغيير بتحليل مزيد من النصوص في أغراض شعرية مختلفة.

٢ / مدار البحث:

السؤال الذي عليه مدار هذا البحث هو: هل يمكن أن يكون لاختلاف الجنسين أثر في التشكيل الأسلوبي لقصيدة الرثاء؟ وهل ثمة خصائص وفروق مميزة بين المرثية التي تصدر عن شاعرة، وتلك التي تصدر عن شاعر مع تماثل الموضوع والموقف؟

ولتماساً للإجابة على هذا السؤال وقع الاختيار على ثلاث من أشهر قصائد الرثاء في الشعر العربي لثلاثة من أعلام الشعراء؛ شاعرة هي: الخنساء تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد، وشاعران هما: أبو نهشل متمم بن

نويرة، وابن الرومي أبو الحسن علي بن العباس بن جريج. فأما الأولى فقد أنفدت شطراً كبيراً من العمر ترثي أباها صخراً بالقصائد السيّارة العابرة للقرن، ومنها رائيتها المشهورة التي اختيرت هنا لتكون موضوعاً للموازنة^(٨). وأما الثاني؛ فيذكر صاحب وفيات الأعيان في ترجمته^(٩) أن له في أخيه مالك المراثي النادرة، ويشيد في معرض حديثه بقصيدته العينية التي وقع عليها الاختيار في هذه الدراسة^(١٠)، وفيها يقول: "وهي طويلة بديعة"، مقررّاً أنه "لم ينقل عن أحد من العرب ولا غيرهم أنه بكى على ميتة ما بكى متمم على أخيه مالك"^(١١). وأما ابن الرومي فالتعريف به من نافلة القول؛ إذ هو من أكثر شعراء العربية تصرفاً في الكلام، وأطولهم نفساً وتفنناً في جميع أغراض الشعر ومن بينها الرثاء، وحسبك في هذا المقام مرثيته لأمه، تلك التي بلغت منّي بيت وخمسة أبيات من جيد الشعر^(١٢). والقصيدة المختارة في هذا البحث هي فريدته التي رثى بها ابنه الأوسط محمداً^(١٣).

وقد أثر البحث أن تكون النماذج المختارة على هذه الدرجة العالية من الجودة والقبول بين دارسي الأدب حتى تكتسب النتائج المستتبطة مشروعيتها العلمية مما تتصف به النماذج من كفاية وجودة تمثيل.

ويلاحظ على القصائد المختارة من حيث الزمن أن الخنساء ومتمم بن نويرة متعاصران؛ إذ توفيت الخنساء عام أربعة وعشرين للهجرة، وتوفي متمم على الأرجح عام ثلاثين. أما ابن الرومي فقد عاش وتوفي في القرن الثالث للهجرة (٢٢١ - ٢٨٣ هـ)، فبين الأولين والآخر حقبة تزيد على قرنين ونصف القرن. كما أن مرثيتي الخنساء ومتمم تنتمي إلى ما يمكن أن يسمى بالشعر الشفاهي وحقبة ما قبل التدوين، خلافاً لمرثية ابن الرومي^(١٤). وربما يفتح هذا الفارق باباً من البحث عن تفسير الثوابت والمتغيرات ما بين نص الخنساء

ونصيّ متمّ وابن الرومي من جهة، ثم ما بين نصيّ الخنساء ومتمّ ونص ابن الرومي من جهة أخرى؛ إذ يتجه الفحص أولاً إلى الفوارق المميزة ما بين الشاعرة والشاعر، ثم إلى الفوارق المميزة ما بين الشفاهي والمدون من شعر المراثي. كما يتيح الفاصل الزمني فرصة سانحة لاختبار مدى ثبات الفروق المستكشفة على الرغم من تفاوت الزمن بين النماذج ولكل من هذه الجهات اعتباره في الكشف عن جوانب من فن صناعة الشعر عند العرب.

مدار البحث في هذه الدراسة هو الموازنة بين المراثي الثلاث من حيث:

– أسلوبية المطلع.

– تحولات الضمائر.

– التشعيب والاحتباك.

– التكرار في المعجم والتراكيب.

– أسلوبية المقطع.

والقصد من هذه الموازنة محدود بتساؤلات البحث، وهو: فيمّ و بيمّ يمتاز النص النسوي من النصين الآخرين المتفقين معه في الغرض والمناسبة؟ وما عسى أن يكون للشفافية والتدوين من أثر في صناعة القصيدة؟

٣/ .٠ أسلوبية المطلع :

تقول الخنساء في مطلع قصيدتها:

١- ما هاجَ حُزْنُكَ؟ أمْ بِالْعَيْنِ عَوَّارُ أمْ ذَرَفَتْ أَمْ خَلَّتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ؟^(١٥)

ويبدأ متمّ مرثيته بقوله:

١- لَعَمْرِي، وما دَهْرِي بِتَابِينِ هَالِكِ ولا جَزَعٌ مِمَّا أَصَابَ فَأَوْجَعَا

أما مطلع قصيدة ابن الرومي فيقول فيه:

١ - بُكَاءُكُمْ يَشْفِي وَإِنْ كَانَ لَا يُجْدِي فَجُودَا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيرُكُمْ عِنْدِي

والمتمأمل للمطالع الثلاثة لا تخطئه ملاحظة أمور لافتة؛ فابتداء الخنساء الذي صيغ على صورة مخاطبة منها لنفسها واضح الدلالة على التفجع، وسؤالها نفسها عما حاج حزنها هو سؤال عن خطب عظيم يزلزل أركان النفس، وهذا النوع من الخطاب الذي يعدّه السكاكي ضرباً من الالتفات، هو أحد معاني التجريد عند البلاغيين^(١٦)، فهو خطاب يعبر عن انقسام النفس على ذاتها بين التصديق والتكذيب لما أخبر به الناعي، وبين الإذعان والرفض، ثم يترادف من بعده التساؤل بتكرار "أم": "أم بالعين عوار" - "أم ذرّفت؟" "أم خلت من أهلها الدار". والراجع في معنى "أم" هنا هو الإضراب؛ لأن التساؤل في ترادفه يأتي في سياق الترقّي؛ إذ يتدرج التساؤل على مذهب "تجاهل العارف" من قولها: هل ثمة مرض ألمّ بالعين فأوجعها؟ أم أن دموع العين قد انهلّت كالطر؟ ثم يصل إلى ذروة المأساة وانكشاف الفاجعة بالسؤال: أم خلت من أهلها الدار؟.

وفي صيغة السؤال فرار من التصريح بموت صخر، فهي تقيم الضمير مقام الاسم الظاهر، وتعبر بالعام على إرادة الخاص "خلت من أهلها الدار"، وتوثق الصلة بين الدار والأخ الغائب الذي خلت منه الدار؛ إذ إن ذلك الغائب هو الأهل؛ كل الأهل.

وحين تنتقل بالنظر إلى مطلع متمم نفاعاً بقسم حاسم: "لعمري!" يعقبه نفي يؤكد فيه أن تأبين الموتى ليس من دأبه ولا عادته، وأن المصيبة وإن كانت موجعة لا تورثه جزعاً. وبحضور اليمين الحاسمة والنفي المؤكّد لإرادة التأبين وحصول الجزع نستشعر أن الشاعر يرى جزع الرجل أمام المصاب عاراً،

فالجزع والرجولة لا يجتمعان، وشتان - كما نرى - بين مطلع ومطلع الخنساء.

أما ابن الرومي فيتجلى أمام قارئه شاعراً ذا حزن مكتوم. يخاطب عينيه ويستبكيهما في إحالة إليهما صريحة وخفية في آن واحد؛ إذ إن الضمير الظاهر إنما يحيل إلى خارج النص:

- ١ - بُكَوْكُمْ يَشْفِي وَإِنْ كَانَ لَا يَجْدِي
فَجُودًا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيرُكُمْ عِنْدِي
- ٢ - بُنِيَ

ولطالما ناشد الشعراء والشواعر في المراثي أعينهم أن تسعدهم بالبكاء على الراحلين، لكن المناشدة تتبدى بدرجات متفاوتة بين الحلم والتحلم والجزع، وقليل من بينهم من ينسب إلى البكاء والاستبكاء فضيلة الشفاء، وإن نفى عنهما الجدوى كما فعل ابن الرومي؛ إذ يقرّ بما يعتمل في نفسه من الحزن العظيم. غير أن حزنه جاء هادئاً مكتوماً يتسم بالعمق والرزانة. وقارئ القصيدة يأنس في ابن الرومي قدرة على تحويل تجربته الممعنة في الذاتية إلى تجربة إنسانية مشتركة، لا بالتفجع الظاهر الذي نستشعره لدى الخنساء، ولا بالتأبي على الأحزان والجزع كما يظهر لدى متمم، ولكن بالتسلل الهادئ الخفي الذي ينسرب إلى أعماق نفس المتلقي، إلى أن يستوعبه داخل التجربة حتى وإن لم يكن للمتلقي ولد اختطفه الموت.

من ثم يستبين لنا الفرق بين التشكيل الأسلوبى في المطالع الثلاثة من صراحة التعبير عن الفجعة لدى الخنساء، إلى الاعتصام بالتجلد ومعاودة الحزن لدى متمم، إلى نمط من الحزن العميق الوقور لدى ابن الرومي.

في الصياغة اللغوية للقسيمة مؤشرات ربما تبدو بسيطة ولكنها - فيما نرى - عميقة الدلالة وكاشفة عن أسرار الصناعة الشعرية. ولعل من أهم هذه المؤشرات من وجهة نظر هذا البحث تحولات الضمائر. والمقصود بتحويلات الضمائر في هذا المقام أوسع من الالتفات والتجريد عند البلاغيين؛ فهو يشمل بالإضافة إليهما اختلاف الضمائر المصحوب باختلاف جهات الخطاب، وهو ما لا يُعدُّ من الالتفات بمعناه المحدد بعد استقرار المصطلح البلاغي عند المتقدمين وإن كان داخلاً فيما يمكن أن يسمى "تلوين الخطاب"^(١٧). وعلى ذلك يمكن أن يقال إن كل التقات أو تجريد يعدُّ من تحولات الضمائر *pronoun shifting*، والعكس غير صحيح؛ لأن التحول يمكن أن يوجد حيث لا يوجد التقات أو تجريد.

ونسوق بين يدي تحليل هذه المراثي الثلاث مقولة تبدو مقبولة في منطق العقل، وتحتاج إلى اختبار لإقرارها واعتمادها بوصفها إجراءً من إجراءات التحليل. وخلاصة هذه المقولة أن هدوء وتيرة التحول في الضمائر تصلح أن تكون مؤشراً دالاً على درجة من الاستقرار الانفعالي أو الاتزان العاطفي في الخطاب، كما أن العكس صحيح؛ إذ يمكن أن تكون سرعة التحولات مؤشراً دالاً على ما يعترض حالة الاستقرار والاتزان من عوارض تنزع بها نحو القلق والاضطراب والمراوحة السريعة بين جهات الخطاب.

وسنحاول الآن أن نزن المراثي الثلاث بهذا الميزان لنستكشف وتيرة تحولات الضمائر في كل منها، ونرصد ما يرتبط بها من خصائص في العمل الشعري؛ تمنحه نكهته الخاصة المميزة.

تيسيراً لأمر الموازنة نبدأ بقصيدة ابن الرومي (وعدة أبياتها واحد وأربعون بيتاً) لنحاول أن نرصد فيها مفاصل التنقل في تحويل جهات الخطاب كما تعبر عنها تحولات الضمائر. ونخلص من الملاحظات إلى ما يأتي:

(١) يتجه الضمير في بدء المطلع إلى خطاب الشاعر عينيه يسألهما أن يسعداه بالبكاء على فقده، غير أنه يتحول من ذلك إلى ضمير المتكلم إذ يقول: إن ولدي الذي هلك نظير لعينيّ اللتين أستبكيهما.

(٢) منذ وردت (عندي) في قافية المطلع (فجوداً فقد أودى نظيركما عندي) لم تتحول القصيدة عن ضمير المتكلم إلى نهاية القصيدة في البيت الحادي والأربعين إذ يقول:

٤١ - عَلَيْكَ سَلامُ اللَّهِ مِنْي تَحِيَّةٌ وَمِنْ كُلِّ غَيْثٍ صَادِقِ الْبَرَقِ وَالرَّعْدِ

وبذلك ظلّ ضمير المفرد المتكلم هو المهيمن على جميع جهات الخطاب، ومنه كان ينطلق الحديث إلى ضمير الغائب حديثاً عن الولد الفقيد، أو ضمير المخاطب حديثاً إليه. فنحن أمام شاعر يحدث عن نفسه وعن فاجعته حديثاً لا تتداخله نوازع التشتت، ومن ثم خلت القصيدة خلاء تاماً من التجريد أو الالتفات، أو تعدد جهات الخطاب.

نأتي الآن إلى قصيدة متمم بن نويرة (وعدة أبياتها واحد وخمسون بيتاً)، وسنلاحظ عليها من هذه الوجهة ما يأتي:

(١) جهة الخطاب في بيت المطلع تتمثل في ضمير ياء المتكلم؛ إذ يتحدث الشاعر عن نفسه بصيغة القسم: "لعمري".

(٢) في الأبيات (٢- ١٦) اختفى ضمير المتكلم، وتحولت الهيمنة لضمير الغائب الذي يحيل إلى أخيه القتيل مالك في حديث عنه يعدد فيه ما يتمتع به أخوه من حميد الأخلاق والصفات، ومنه قوله:

٢- لَقَدْ كَفَّنَ الْمِنْهَالُ تَحْتَ رِدَائِهِ فَتَى غَيْرِ مِبْطَانِ الْعَشِيَّاتِ أَرْوَعا

٣- وَلَا بَرِمًا تُهْذِي النِّسَاءُ لِعِرْسِهِ إِذَا الْقَشْعُ مِنْ حَسِّ الشِّتَاءِ تَقَفَّقَا

هكذا، وربما أتى في خلال ذلك بضمير يتوجه به إلى مخاطب عارض غير محدّد، لكي يؤنس نفسه بالإحالة الظاهرية إليه في حديث التأبين. من مثل قوله:

٥- تَرَاهُ كَصَدْرِ السِّيفِ يَهْتَزُّ لِلنَّدَى إِذَا لَمْ تَجِدْ عِنْدَ امْرِئِ السُّوءِ مَطْمَعَا

٦- وَيَوْمًا إِذَا مَا كَظَّلَكَ الْخَصْمُ إِنْ يَكُنْ نَصِيرَكَ مِنْهُمْ لَا تَكُنْ أَنْتَ أَضْيَعَا

٧- وَإِنْ تَلَقَّاهُ فِي الشَّرْبِ لَا تَلْقَ فَاحِشًا عَلَى الْكَاسِ ذَا قَادُورَةٍ مُزَبَّعَا

وقد برز هنا ضمير الخطاب الذي يتوجه إلى شخص غير متعين بقصد الاستئناس. وليس ذلك من قبيل التجريد أو الالتفات بحسب الاصطلاح، ولكنه ضرب من التلوين لا يُعدّ من قبيل تغيير جهة الخطاب.

(٣) يبدأ الشاعر في التحول مرة أخرى إلى ضمير المتكلم المفرد غالباً والجمع أحياناً؛ إذ نجده يتحدث عما كان يجمع بينه وبين أخيه القتيل من صادق الود، وتستمر القصيدة على هذه الحال من (١٧ - ٢٨).

(٤) يواصل الشاعر ثباته على ضمير المتكلم متخللاً حديثه بما يردُّ به على المرأة اللائمة التي يقال لها ابنة العمري ويغلب على الظن أنها زوجته، وذلك من (٢٩ - ٤٤).

٥) تذهب الأبيات (٤٥ - ٥١) إلى خطاب المُحِلِّ قدامة بن أسود؛ وهو ذلك الذي جاءه شامتاً وناعياً أخاه، وتتضمن الأبيات تبكيتاً من الشاعر للمحل على شماتته في ذلك القتل الكريم.

مما تقدم يتبين لنا أن القصيدة قد خلت تماماً من الالتفات أو التجريد، وأن التحول بالضمير وتغيير جهات الخطاب جاء موافقاً للتوقع، وعلى مسافات بعيدة؛ إذ يمكن القول إن مفاصل التغيير بعد بيت المطلع هي انبيت الثاني، ثم البيت السابع عشر، ثم البيت الخامس والأربعون^(١٨).

٣ / ٤

في مطلع قصيدة الخنساء برز تفرداها بين المراثيات الثلاث باعتماد التجريد مدخلاً للحديث في المطلع، فجاء الحديث بضمير المخاطبة حين قالت: "ما هاج حزنك؟" على رواية، أو "قذى بعينك؟" في رواية أخرى وكأنها تنتزع من نفسها امرأة أخرى مثلها تكون محلاً لتساؤلاتها المترادفة. وها نحن أولاء نفاجأ بعد المطلع مباشرة بتحول تلتفت فيه الشاعرة من ضمير الخطاب إلى ضمير المفرد المتكلم:

٢- كَأَنَّ عَيْنِي لِذِكْرَاهُ إِذَا خَطَرْتُ فَيُضْ يَسِيلُ عَلَى الْخَدَيْنِ مِذْرَارُ
تلك واحدة، والأخرى أن البيت الثاني يتضمن ضميراً لا يعود على متقدم سابق في قولها: "لذكراه"، بل يعود على لاحق في البيت الثالث:

٣- تَبْكِي لَصَخْرٍ هِيَ الْعَبْرَى وَقَدْ وَلِهَتْ وَدُونَهُ مِنْ جَدِيدِ التُّرْبِ أَسْتَارُ

وفي البيتين الرابع والخامس تعود الخنساء بالفتات ثالث من ضمير المتكلم في "عيني" إلى الحديث عن نفسها بضمير الغائب:

٤- تَبْكِي خُنَاسُ فَمَا تَنْفَكُ مَا عَمَرْتَ لَهَا عَلَيْهِ رَيْنٌ وَهِيَ مِفْتَارُ

٥- تَبْكِي خُنَاسٌ عَلَى صَخْرٍ وَحَقٌّ لَهَا إِذْ رَأَيْهَا الدَّهْرُ، إِنَّ الدَّهْرَ ضَرَّارُ
ونلاحظ هنا أنها صرحت عن نفسها بالاسم "خناس"، ولم تأت بالاسم
الأصيل "تماضر"؛ ولا باللقب السيَّار "الخنساء"، بل جاءت باسمها في صيغة
التدليل "خناس". وقد نتساءل: أين نحن من التدليل في هذا المقام؟! يغلب على
الظن أن إيراد صيغة التدليل هنا إنما هو إشارة عبقرية من الشاعرة تستحضر
فيها وَقَع الصيغة التي كان يناديها بها صخر. وبهذا تلجأ الخنساء إلى ضرب
من ضروب الالتفات، ونعني به الإظهار في مقام الإضمار؛ لترسم من بعيد
وبطريق التلميح صورة رائعة لهذا الشقيق الفقيد الحنون، وتتذكر بصيغة التدليل
تحبباً وتلطفاً ورعايةً منه زالت عنها بموته إلى الأبد. هكذا، تتحول الشاعرة في
الحديث عن نفسها من صيغة التجريد إلى ضمير المتكلم، ثم إلى ضمير الغائب
في أربعة أبيات متوالية، تتطلق من بعدها إلى خطاب جديد يتجه منها إلى رجال
القبيلة. وهي هذا لا تلتفت من ضمير إلى ضمير مع اتحاد الجهة، ولكنها تغير
جهة الخطاب تغييراً تاماً؛ إذ تتحدث إليهم في البيتين السابع والثامن عن صخر
بضمير الغائب وبصيغة الكنية (أبو عمرو)، تلك التي تحمل ما تحمل في الثقافة
العربية من سمات التوقير والمهابة:

٧- قَدْ كَانَ فِيكُمْ أَبُو عَمْرٍو يَسُودُكُمْ

٨- صُلِبَ النَحِيْزَةُ وَهَابٌ إِذَا مَتَّعُوا

بيد أن صخراً المتحدث عنه بضمير الغائب وبالكنية يتحول في البيت
التاسع مباشرة وبصورة مفاجئة إلى منادى:

٩- يَا صَخْرُ وَرَأَدَ مَاءٌ قَدْ تَنَازَرَهُ أَهْلُ الْمَوَارِدِ مَا فِي وَرْدِهِ عَارُ

ويمثل لنا البيت الرابع عشر عودة من الشاعرة إلى الحديث عن نفسها
بضمير المتكلم مقترناً باسم صخر مصرحاً به:

١٤- يوماً بأوجدَ مني يومَ فارقتني صخر ...

وذلك بعد أبيات ثلاثة تلم فيها بصورة الناقة العجول التي تفتقد صغيرها، ولا تأنس إلى بؤ محشو بالقش، جيء به بديلاً لتدر عليه من حليبها. إنها تنكره وهي تراه ثابتاً لا يتحرك، تطوف به وتشمه فلا يتمسح بها ولا يرتع حولها، فليس أمامها هي إلا أن ترتع هنا وهناك ثم تتذكر، فلا تزال على حال من الإقبال والإدبار، لا تعرف السكينة ولا تهناً بطعام:

١١- فما عجولٌ على بؤٍ تطيفُ به لها حنينانِ إصْفَارٌ وإقْبَارٌ

١٢- تَرْتَعُ ما رَتَعَتْ حتى إذا اذْكَرَتْ فإِثْمًا هي إقْبَالٌ وإذْبَارٌ

١٣- لا تَسْمَنُ الدَّهْرَ في أرضٍ وإنْ رُبِعَتْ فإِثْمًا هي تَحْنَانٌ وتَسْنَجَارٌ

١٤- يوماً بأوجدَ مني حينَ فارقتني صخر، وللدَّهرِ إحْلَاءٌ وإمرارٌ
يلفت النظر هنا أنه ما إن تنتهي القطعة في البيت الرابع عشر، والذي اشتمل على قولها " مني " و"فارقتني صخر" حتى تتحول الخنساء في البيت الخامس عشر بعدها مباشرة إلى ضمير جماعة المتكلمين متحدثة باسم القبيلة:

١٥- وإنَّ صَخْرًا لكافينا وسيّدنا وإنَّ صَخْرًا إذا نَشَسُو لَنَحَّارٌ

ثم إنها تجعل من هذا البيت منطلقاً لتعداد ما يتمتع به صخر من محاسن الأخلاق (من: ١٥ - ١٩) ثم (من: ٢٣ - ٣٤؛ أي إلى نهاية القصيدة). أما الأبيات الثلاثة الواقعة فيما بين المجموعتين (وهي الأبيات: ٢٠ - ٢٢) فحديث منها بضمير المتكلم المفرد نقص فيه قصة تلقّي نعي أخيها بخبر قاطع وبات من ابن نهيك، بعد أن كان الخبر رجماً بغيب، وما اعتراها من حزن وأرق لدى سماعها الخبر:

٢٠- فَقُلْتُ لَمَّا رَأَيْتُ الدَّهْرَ لَيْسَ لَهُ مُعَاتِبٌ وَخَدَهُ يُسْنَدِي وَنِيَارٌ

٢١- لَقَدْ نَعَى ابْنُ نَهَيْكَ لِي أَخَا ثِقَةٍ كَانَتْ تُرْجَمُ عَنْهُ قَبْلُ أَخْبَارُ

٢٢- فَبِتْ سَاهِرَةً لِلنَّجْمِ أَرْقُبُهُ حَتَّى أَتَى دُونَ غَوْرِ النَّجْمِ اسْتَارُ

٤ / ٤

تُظْهِرُ الْمَوَازَنَةَ بَيْنَ الْمَرِثِيَّاتِ الثَّلَاثِ مِنْ حَيْثُ تَحَوَّلَاتِ الضَّمَائِرِ أُمُوراً دَالَةً؛ فَمَرِثِيَّةُ الْخَنَسَاءِ تَتَحَوَّلُ فِيهَا الضَّمَائِرُ فِي تَوَرُّ شَدِيدٍ، وَهِيَ حَافِلَةٌ بِالتَّجْرِيدِ وَالِاتِّفَاتِ وَتَغْيِيرِ الْجِهَاتِ، فَالْقَوْلُ يَصْدُرُ فِيهَا عَنْ مَنَاطِيرِ وَجِهَاتٍ مُتَعَدِّدَةٍ؛ مِنْهَا مَا هُوَ ذَاتِي يَخْتَصُّ بِالشَّاعِرَةِ، وَمَا هُوَ جَمْعِي يَعِزُّ إِلَى الْقَبِيلَةِ، وَمَا هُوَ سَرْدِي تَحْكِي فِيهِ سِيرَةُ هَذَا الْفَارِسِ الشَّجَاعِ النَّبِيلِ، وَالْأَخُ الْبَرُّ الْعُطُوفُ. وَيَقْطَعُ هَذِهِ التَّحَوَّلَاتُ بَيْنَ الْحَيْنِ وَالْحَيْنِ بَيْتٍ أَوْ بَيْتَانِ فِي شَكْوَى الدَّهْرِ. أَمَّا مَرِثِيَّةُ ابْنِ الرُّومِيِّ فَأَوْفَرُ الثَّلَاثِ جَمِيعاً حَظّاً مِنَ الْاسْتِقْرَارِ فِي تَحْوِيلِ الضَّمَائِرِ، وَهِيَ سَمَةٌ نَقْتَرِحُ لَهَا أَنْ تَكُونَ لَازِمَةً لِمَرَاثِي الرِّجَالِ بِوَجْهِ عَامٍ، وَمِنْ ثَمَّ تَأْتِي مَرِثِيَّةٌ مُتَمِّمَةٌ فِي مَحَلٍّ وَسَطٍ بَيْنَ الطَّرْفَيْنِ، وَإِنْ كَانَتْ أَقْرَبَ مَوْقِعاً مِنْ مَرِثِيَّةِ ابْنِ الرُّومِيِّ مِنْ حَيْثُ تَحَوَّلَاتِ الضَّمَائِرِ. بَيِّدْ أَنْ ثَمَّةَ سَمَةٍ جَامِعَةٍ بَيْنَهَا وَبَيْنَ مَرِثِيَّةِ الْخَنَسَاءِ، وَهُوَ أَمْرٌ يَتَّصِلُ - فِيمَا نَظُنُّ - بِانْتِمَائِهِمَا إِلَى الشَّعْرِ الشَّفَاهِيِّ خِلَافاً لِمَدُونَةِ ابْنِ الرُّومِيِّ. وَنَعْنِي بِذَلِكَ قَوْلَ مُتَمِّمٍ:

- ٤١- فَمَا وَجَدَ أَظْأَرَ ثَلَاثِ رَوَائِمِ رَأَيْنَ مَجَرّاً مِنْ حُورٍ وَمَصْرَعَا
٤٢- يُذَكِّرُنْ ذَا الْبَثِّ الْحَزِينَ بِبَيْتِهِ إِذَا حَنَّتْ الْأُولَى سَجَفْنَ لَهَا مَعَا
٤٣- إِذَا شَارِفٌ مِنْهُمْ قَامَتْ فَرَجَعَتْ حَتِيناً فَأَبَاكَ شَجَوْهَا الْبَرْكَ أَجْمَعَا
٤٤- بِأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ قَامَ بِمَالِكٍ مُنَادٍ بِصِيرٍ بِالْفِرَاقِ فَأَسْمَعَا

وَأَيّاً مَا اخْتَلَفَتْ رَوَايَاتُ هَذِهِ الْأَبْيَاتِ^(١٩) فَإِنَّ هَذَا الصَّنْفَ مِنَ التَّشْبِيهَاتِ الْمَطْوَلَةِ الْقَائِمَةِ عَلَى الْاسْتِطْرَادِ وَالتَّقْصِي فِي تَعْدَادِ أَوْجِهَةِ الشَّبْهِ هِيَ مِنْ سِمَاتِ النَّصِّ الشَّفَاهِيِّ عَلَى تَنَوُّعِ الْأَغْرَاضِ. وَنَظَائِرُهُ فِي شَعْرِ مَا قَبْلَ الْإِسْلَامِ كَثِيرَةٌ مُتَوَاتِرَةٌ^(٢٠).

ونعود هنا لنذكر بالإشارة إلى ما يفترضه البحث رابطاً بين سرعة التحولات في الضمائر وغيبة الاستقرار الانفعالي والأتزان العاطفي، وهو ما يبدو سمة مميزة لمرثية الخنساء، وما نرشحه ليكون سمة مميزة في الخطاب الشعري النسوي عامة، وقصيدة الرثاء خاصة.

٥ / ٠ . التشعيت والاحتباك

ليس المقصود بالاحتباك في هذا البحث، ذلك الفن المخصوص من فنون البديع مما قصد إليه علماء البلاغة، وعدّوه ضرباً من الحذف المفضي إلى شد الكلام وإحكامه^(١)، لكننا نعني به توالي الفكر في القصيدة على وجه الضرورة والاحتمال، واستيفاء الفكرة الواحدة في أول مواضع ورودها، فلا يعود إليها الشاعر في مواضع مختلفة من قصيدته على غير توقع أو انتظام. هذا المعنى المراد بالاحتباك هنا هو ضد التشعيت؛ حيث ترد الفكر في القصيدة على جهة الاستدعاء الحر بلا ضابط من الضرورة أو الاحتمال. وما تزال هذه الخاصية ملازمة للشعر الشفاهي، وقد علل لها تعليلاً ضافياً وعميقاً شيخ العربية محمود محمد شاكر في دراسته الضافية للقصيدة المنسوبة إلى تأبط شراً بعمل ثلاثة من الأزمنة المتجاذلة وهي: "زمن الحدث"، و"زمن التفتي"، و"زمن النفس"؛ وأرجع هناك صلة بين تحولات الضمائر واحتباك الفكر في القصيدة؛ إذ الغالب أن يصحب الاحتباك في النص استقرار في وتيرة تحولات الضمائر، وأن تكون سرعة التحولات مرتبطة بوقوع التشعيت في الفكر تفرقاً وتداخلاً وارتداداً. غير أن هذا الارتباط الغالب ليس حتمياً ولا لازماً. إنهما لا يتلازمان، بل يجتمعان ويفترقان.

وإذا عدنا إلى المرثيات الثلاث بالنظر والفحص من هذه الوجهة لاحظنا ما يأتي:

(١) في مرثية ابن الرومي بأبياتها ذات الأربعين بيتاً وبيت لا نفاجاً بأي انتقالات غير متوقعة بين مفاصل القصيدة؛ فبيتا المطلع (الأول والثاني) اللذان يستبكي فيهما عينيه مرتبطان من حيث الدلالة والنحو:

١- بُكَأَوْكَمَا يَشْفِي وَإِنْ كَانَ لَا يُجْدِي فُجُوداً فَقَدْ أَوْدَى نَظِيرُكَمَا عِنْدِي

٢- بُنِيَ الَّذِي أَهْنَتْهُ كَفَّايَ لِلثَّرَى ..

إذ إن (بني) في البيت الثاني تقع موقع البدل أو عطف البيان من (نظيركما) في البيت الأول، ثم يبدأ الشاعر بعد ذلك مرحلة الوصف والسرد لواقعة المصاب الأليم (من: ٣ - ١٢):

٣- أَلَا قَاتَلَ اللَّهُ الْمَنَايَا وَرَمِيهَا مِنْ الْقَوْمِ حَبَاتِ الْقُلُوبِ عَلَى عَمَدٍ

.....

١٢- فَيَا لَكَ مِنْ نَفْسٍ تَسَاقَطُ أَنْفُساً تَسَاقَطُ دُرٌّ مِنْ نِظَامٍ بِلَا عِقْدٍ

ثم يأخذ في تصوير وقع المصاب على نفسه (من: ١٣ - ٢٣):

١٣- عَجِبْتُ لِقَلْبِي كَيْفَ لَمْ يَنْفَطِرْ لَهُ وَلَوْ أَنَّهُ أَفْسَى مِنَ الْحَجَرِ الصَّدِّ

.....

٢٣- تَكُنْتُ سُرُورِي كُلَّهُ إِذْ تَكُنْتُهُ وَأَصْبَحْتُ فِي لَذَاتِ عَيْشِي أَخَا زُهْدٍ

ثم إن ابن الرومي يشرع بعدها في مخاطبة ولده (من: ٢٤ - ٤١)، وهو آخر أبيات القصيدة):

٢٤- أَرِيحَانَةُ الْعَيْنَيْنِ وَالْأَنْفِ وَالْحَشَا أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرَتْ عَنْ عَهْدِي

.....

٤١- عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ مَتَى تَحْيَةً وَمِنْ كُلِّ غَيْثٍ صَادِقِ الْبَرَقِ وَالرَّعْدِ

هكذا تبدو مفاصل مرثية ابن الرومي محتبكة موافقة للتوقع، خالية من المفاجآت في الانتقال من فكرة إلى فكرة. ونحن نلاحظ أن القسم الأخير من القصيدة ضمّ ثلاثة من الأبيات يعود فيهما الشاعر إلى استبكاء عينيّه، ويحرضهما فيها على الإسعاد والإعانة كما فعل في مطلع القصيدة. وربما بدا هذا الأمر في ظاهره إقحاماً يخل باحتباك مفاصل القصيدة، ويثير المصاعب في سبيل الفرض الذي نفترضه. غير أن استدعاء العينين في هذا الموضع مرة أخرى يبدو طبيعياً ومتوقّعا؛ إذ إن الشاعر يبدأ المفصل الأخير من القصيدة بمخاطبة ولده الفقيد في البيتين ٢٤ و ٢٥:

٢٤- أريحانة العينين والآثف والحشا ...

٢٥- سَأَسْقِيكَ ماءَ العينِ ما أَسْعَدَتْ به وَإِنْ كَانَتْ السَّقْيَا مِنَ الدَّمْعِ لَا تُجْدِي
ومن ثمّ يسلمه البيت ٢٥ إلى ثلاثة الأبيات التي يستجد فيها عينيّه ويستبكيهما (٢٦- ٢٨) وبذلك تسلم النقلة من شبهة المفاجأة والإقحام:

٢٦- أَعَيْنِي جوداً لي

٢٧- أَعَيْنِي إِنْ لَا تَسْعِدَانِي أَلْمُكَمَا

٢٨- عَذَرْتُكُمَا لَوْ تَشْغَلَانِ عَنِ الْبُكَاءِ بنوم ...

ثمّ ها هو ذا يعود في البيتين التاليين (٢٩ - ٣٠) إلى ما كان فيه من خطاب ولده. فبأي عبارة يخاطبه في هذين البيتين؟ إنه يقول:

٢٩- أَقْرَةَ عَيْنِي! قَدْ أَطْلَتَ بَكَاءُهَا وَغَادَرَتْهَا أَفْدَى مِنَ الْأَعْيُنِ الرُّمْدِ

٣٠- أَقْرَةَ عَيْنِي! لَوْ فَدَى الْحَيُّ مَيِّتًا فَدَيْتُكَ ...

هكذا تأتي العودة إلى استجداد العينين في سياق يتصدره الخطاب بقوله: "أريحانة العينين"، وتعبه المناجاة بقوله مرتين: "أقرة عيني".

فلنتأمل ما في الخطاب من مظاهر الاحتباك في النص، وكيف أن مداخلة حديث العينين في هذا الموضع إنما جاء بطريقة التداعي الطبيعي، وهو

د. إلهام عبدالوهاب المفتي

أمر له منطقه في هذا المقام؛ فحصله على هذا النحو لا يدع مكاناً لشبهة الإحكام أو الفجاءة. وبذلك يثبت لنص ابن الرومي خاصية الاحتباك، وسلاسة الانتقال بين المفصل بما لا يحتاج إلى مزيد من البرهان.

وإذا ذهبنا نُحْكَم معيار الاحتباك في مرثية متمم، وجدناها أيضاً على حظ غير قليل من الاتساق والمواءمة بين أجزائها، وإن لم تبلغ في ذلك مبلغ قصيدة ابن الرومي، وهو ما يبدو متوقفاً من نص أنشأه صاحبه ووصل إلينا بالرواية والمشافهة. ولكي نقيم الدليل على ذلك نسجل في هذا المقام الملاحظات الآتية:

بعد بيت المطلع الذي ينفي فيه متمم عن نفسه اعتياد التأبين والجزع حين يحل المصائب الموجه، يشرع في الأبيات (٢ - ١٦) في ذكر محاسن أخلاق أخيه من بأس ونجدة وجود:

٢- لَقَدْ كَفَّنَ الْمِنْهَالَ تَحْتَ رَدَائِهِ فَتَى غَيْرِ مِبْطَانِ الْعَشِيَّاتِ أَرْوَعَا

.....

١٦- وَإِنْ شَهِدَ الْأَيْسَارَ لَمْ يُلَفَّ مَالِكٌ عَلَى الْفَرثِ يَحْمِي اللَّحْمَ أَنْ يَتَمَرَّعَا
ثم يأخذ الشاعر في الحديث عن نفسه وأخيه وما كان بينهما من صفاء الودّ في رخيّ الأيام، ثم ما نابه من عوادي الفراق بعد مصرع أخيه، ويستغرق ذلك الأبيات (من: ١٧ - ٢٨):

١٧- أَبِي الصَّبْرِ آيَاتٌ أَرَاهَا وَإِنِّي أَرَى كُلَّ حَبَلٍ بَعْدَ حَبْلِكَ أَقْطَعَا

.....

٢٨- تَحِيَّتُهُ مِنِّي وَإِنْ كَانَ نَانِيَا وَأَمْسَى تَرَاباً فَوْقَهُ الْأَرْضُ بَلَقَعَا
وفي الأبيات (من: ٢٩ - ٤٤) يصف متمم وقع الفقد على نفسه من خلال حوار بينه وبين زوجه ابنة العمري على ما يرجح الشراح:
٢٩- تَقُولُ ابْنَةُ الْعَمْرِيِّ: مَا لَكَ بَعْدَمَا أَرَاكَ حَزِيناً نَاعِمَ الْبَالِ أَفْرَعَا

٣٠ - فقلتُ لها:

.....

٤٤ - بأوجَدَ مِنِّي يَوْمَ قَامَ بِمَالِكٍ مُنَادٍ بَصِيرٌ بِالْفِرَاقِ فَأَسْمَعَا

أما بقية القصيدة (٤٥ - ٥١) فيختص بها متمم ذلك الذي سماه (المُحِل) بالحديث، وهو الشامت الشانيء الفَرَحُ بِسَلْبِ القَتِيلِ:
٤٥ - أَلَمْ تَأْتِ أَخْبَارُ الْمُحِلِّ سَرَاتِكُمْ

.....

٥١ - فَلَا يَهْنِئُ الْوَاشِينَ مَقْتَلُ مَالِكٍ

وإذن؛ فالقصيدة على قدر غير قليل من الاحتباك، وإنما قلنا إن حظها من الاحتباك والاتساق على وفرتة هو دون حظ مرثية ابن الرومي؛ لأن أقسام القصيدة يداخلها بين الحين والحين شيء من الشرود والاستطراد يعود بعده الشاعر إلى استئناف ما كان فيه من القول.

بقي لنا الآن النظر في مرثية الخنساء من هذه الوجهة، وهو ما نلاحظ معه ظهور التشعيث وافتقار الاحتباك بين مفاصل القصيدة. ولننظر كيف كان ذلك:

تصف الخنساء أحزانها في أكثر من موضع من القصيدة، فتنشعث المواضع، وتفرق بينها جهات أخرى من الخطاب؛ فتبدأ بوصف المصاب في الأبيات الستة الأولى:

١ - ما هاجَ حزنك؟ ...

.....

٦ - لا بُدَّ من مَيَّةٍ في صَرْفِهَا غَيْرَ

ثم تأخذ الخنساء بعد ذلك في تأبين أخيها بأبيات أربعة (٧ - ١٠)، وتعود بعدها إلى وصف أحزانها وما ألمَّ بها في الأبيات (١١ - ١٤)، وهي تلك

الأبيات التي تضمنت مشهد الناقة العجول الحزينة على ولدها. ثم نراها مرة أخرى تخرج إلى تأبين أخيها وتعداد مناقبه في الأبيات (١٥ - ١٩)، لتعود بانتقال مفاجئ إلى البث والنياحة (٢٠ - ٢٢). ولكي نتعرف إلى بَغْتَةِ النُّقْلَةِ وصدمة المفاجأة بتشعيثها القول بين الغرضين، لنأمل تتابع القول في البيت (١٩) وما يتلوه من أبيات القصيدة:

- ١٩ - حَمَالُ أَلْوِيَةِ، هَبَّاطُ أَوْدِيَةِ شَهَادُ أَنْدِيَةِ، لِلجَيْشِ جَرَارُ
٢٠ - فَقُلْتُ لَمَّا رَأَيْتُ الدَّهْرَ لَيْسَ لَهُ مُعَاتِبٌ وَحْدَهُ يُسْنَدِي وَنِيَارُ
٢١ - لَقَدْ نَعَى ابْنُ نَهْيِكَ لِي أَخَا ثِقَةٍ كَانَتْ تَرْجُمُ عَنْهُ قَبْلُ أَخْبَارُ
٢٢ - فَبِتْ سَاهِرَةً لِلنَّجْمِ أَرْقُبُهُ حَتَّى أَتَى دُونَ غَوْرِ النُّجْمِ أُسْتَارُ

وما إن تصل الخنساء بنا في البيت ٢٢ إلى غاية بثها وحزنها حتى نباغتنا في البيت التالي لذلك مباشرة ٢٣ بقولها:

- ٢٣ - لَمْ تَرَهِ جَارَةً يَمْشِي بِسَاحَتِهَا لَرِيْبَةٍ حِينَ يُخْلِي بَيْنَتَهُ الْجَارُ
ثم تواصل تعداد مناقب صخر بعد هذا البيت إلى أن تقول في آخر القصيدة:
٣٤ - لَا يَمْتَعُ الْقَوْمُ إِنْ سَالُوهُ خُلْعَتَهُ وَلَا يَجَاوِزُهُ بِاللَّيْلِ مُرَّارُ

هكذا تجري المراوحة في القصيدة بين الأغراض، ويتجلى كسر الاتساق في التنقل بينها على نحو بالغ الفجاءة، وكأن الشاعرة تستسلم للتعبير عن خواطرها، ولما يتنازعها من المشاعر الناشئة عن إحساسها بعظمة الفقد وعظم فقد من غير ما خضوع لمنطق ظاهر ينتظم به توالي الفكر وتعاقبها في القصيدة. وهنا يظهر أثر فعل ما سماه شاكر "زمن النفس" واضحاً في تشعيث القصيدة.

ذلكم هو ما أظهره البحث لدى تحكيم معيار الاحتباك والتشعيث في المراثي الثلاث.

٦/٠ . التكرار في المعجم والتراكيب

يندر أن نلاحظ في مراثية ابن الرومي تكراراً ظاهراً في المعجم والتراكيب، وغاية ما سيصادفنا من ذلك الأمثلة الآتية:

١- فجودا

٢٦- أعيني جودا لي

٢٧- أعيني إن لا تسعداني

٢٩- أقرّة عيني قد أطلت بكاءها

٣٠- أقرّة عيني لو فدى الحيّ منّا

٣١- كأنّي ما استمتعت منك بنظرة ولا قبلّة

٣٢- كأنّي ما استمتعت منك بضمّة ولا شمّة

أما قصيدة متمم فإن قارئها لا يكاد يلاحظ تكراراً في مفردة ولا تركيب، فالتنوع ظاهر ومهيمن عليها في جميع أبياتها.

غير أننا حين نجيء إلى مراثية الخنساء لنوازن بينها وبين سابقتها سنلاحظ ما يأتي:

(١) الاعتماد الظاهر على تكرار صيغة المبالغة وسيلة للتعبير عن عظيم ما يتمتع به صخر من مناقب، وفداحة ما تجده عليه من الحزن: (مذرار، العبرى، مفنار، ضرّار، نصّار، وهّاب، مهّصار، ورّاد ماء، نخّار، مقدّام، عقّار، سّعار، نيّار، مهّمار، مغّوار، فخّار، مرّار)، على حين تختفي أمثال هذه الصيغ أو تكاد في المراثيتين الأولين.

(٢) تتفق مراثية الخنساء مع مراثية متمم في تكرار اسم الفقيد صريحاً (مالك، وصخر/ أبو عمرو)؛ إذ بلغت تسع مرات عند متمم في واحد وخمسين بيتاً، وثمانى مرات عند الخنساء في أربعة وثلاثين بيتاً، على حين يرد الاسم الصريح (محمد) عند ابن الرومي مرة واحدة.

يتوارد في أبيات الخنساء كثير من التراكيب المكرورة، ومن أمثلة ذلك:

- لها سلاحان: أنيابٌ وأظفارٌ ...
- لها حنينان: إصغارٌ وإكبار
- فإتما هي إقبالٌ وإدبارٌ
- فإتما هي تحنانٌ وتسنجارٌ
- وإنَّ صَخْرًا لكافينا
- وإنَّ صَخْرًا إذا نشتو لنحارٌ
- وإنَّ صَخْرًا لمقدامٌ
- وإنَّ صَخْرًا إذا جاعوا لعقَّارٌ

أما التراكيب المتشابهة مما لم يبلغ مبلغ التتابع فشائعة في القصيدة كلها على نحو لا يخفى على قارئها.

وتقدم لنا هذه الأمثلة صورة عن خاصية التكرار في المعجم والتراكيب، وهي خاصية يفترض أنها تميز مرثية المرأة الشاعرة من مرثي الرجال.

٧/ . . أسلوبية المقطع

سؤال هذا المطلب هو: كيف جاءت طبيعة المقطع (أو ختام القصيدة) في النص الشعري النسوي؟ وهل يمكن التماس فروق بينه وبين نظائره في قصيدة الرجل؟ وهل ثمة مجال للقول بوجود فرق مميز في مقطع القصيدة بين نص مدون وآخر شفاهي؟

نحاول هنا أن نقدم جواباً لهذه الأسئلة من خلال تأمل القصائد الثلاث التي هي موضوع هذه الدراسة. ولنقرأ نهاية مرثية ابن الرومي التي يقول فيها:

- | | |
|--------------------------------------|----------------------------------|
| ٣٩- أودُّ إذا ما الموتُ أوفدَ مغسراً | إلى عسكرِ الأمواتِ أني من الوفدِ |
| ٤٠- ومن كان يستهدي حبيباً هديةً | فطيفَ خيالٍ منك في النومِ أستهدي |

٤١- عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ مِنِّي تَحِيَّةٌ وَمِنْ كُلِّ غَيْثٍ صَادِقِ الْبَرَقِ وَالرَّعْدِ
ولنوازن هذه النهاية بما انتهى إليه المقطع في قصيدة متمم؛ وهو قوله
خطاباً للمُحَلِّ:

٤٨- فَلَا تَفْرَحَنَّ يَوْمًا بِنَفْسِكَ إِنَّنِي أَرَى الْمَوْتَ وَقَاعًا عَلَى مَنْ تَشَجَّعَا
٤٩- لَعَلَّكَ يَوْمًا أَنْ تُلِمَّ مَلَمَّةٌ عَلَيْكَ مِنَ اللَّائِي يَدْعُوكَ أَجْدَعَا
٥٠- نَعَيْتَ أَمْرًا لَوْ كَانَ لَحْمُكَ عِنْدَهُ لَأَوَاهُ مَجْمُوعًا لَهُ أَوْ مُمَرَّعَا
٥١- فَلَا يَهْنِئُ الْوَاشِينَ مَقْتُلُ مَالِكٍ فَقَدْ أَبَى شَانِيهِ إِيَابًا قَوَّعَا
أما الخنساء فقد أنهت مرثيتها بقولها:

٣١- لِيَبْكِيهِ مُقِيرٌ أَفْنَى حَرِيْبَتَهُ دَهْرٌ، وَحَالِفُهُ بُؤْسٌ وَإِقْتَارُ
٣٢- وَرُقْفَةٌ حَارٌّ هَادِيهِمْ بِمَهْلَكَةٍ كَانَتْ ظَلَمَتَهَا فِي الطُّخْيَةِ الْقَارُ
٣٣- عَيْلُ الذَّرَاعِينَ قَدْ تَخَشَّى بَدِيهَتَهُ لَهُ سِلَاحَانِ: أَنْيَابٌ وَأَظْفَارُ
٣٤- لَا يَمْنَعُ الْقَوْمَ إِنْ سَالُوهُ خُلْعَتَهُ وَلَا يَجَاوِزُهُ بِاللَّيْلِ مُرَارُ

لعل الموازنة بين المقاطع الثلاثة تقضي بنا إلى نتيجة نراها واضحة ومؤكدة؛ هي أن المقطع في قصيدة ابن الرومي كلام يحسن السكوت عليه، وهو مُشْعِرٌ - على جهة القطع - بتمام القول (عليك سلام الله مني ..). وأن المقطع في قصيدة متمم يمثل كلاماً تاماً يمكن السكوت عليه، وهو مشعر بتمام القول وإن لم يكن على جهة القطع (فلا يهنئ الواشين مقتل مالك ..). أما قصيدة الخنساء فهي ذات نهاية مفتوحة تتيح الفرصة للمزيد، ولا تُشعر بتمام الكلام (لا يمنع القوم إن سالوه خلعتة ..).

ومن هنا يمكن القول بأن ختام النص إذا كان لشاعر وكان مُدَوَّنًا، فإنه يحمل سمة واضحة من الاكتمال والإشعار بالنهاية؛ فهو خطاب مغلق closed، وإن كان لشاعر وكان شفاهياً، فإن حيازته لصفة الاكتمال والإشعار بالنهاية تكون سمة غالبية، وإن لم يكن مقطوعاً بها؛ فهو إذن، خطاب شبه مغلق semi

د. إلهام عبدالوهاب المفتي

closed -. أما النص الشفاهي الصادر عن شاعرة فإن ميله إلى الانفتاح وعدم الإشعار بالتمام أشد؛ أي أنه نص مفتوح open. وإذا صح وجود دراسات في مجالات ولغات أخرى تُعزز من هذه النتيجة وتشهد لصدقها، فإن من الممكن اختبار هذه الخاصية بمزيد من الدراسة لنرى إذا ما كانت سمة كلية جامعة عابرة للشعر في لغات البشر على اختلاف الثقافات.

خاتمة البحث

وبعد؛ فقد كان مدار الإشكال في هذه الدراسة هو البحث عن فروق دالة بين نصوص ثلاثة: للخنساء ومتم بن نويرة وابن الرومي بما يجيب على السؤال: هل يمكن أن يكون لاختلاف الجنسين أثر في التشكيل الأسلوبي لقصيدة الرثاء؟ وهل ثمة خصائص وفروق مميزة بين المراثية التي تصدر عن شاعرة وتلك التي تصدر عن شاعر مع تماثل الموضوع والموقف؟

وقد خلّصَ البحث إلى إثبات وجود هذه الفروق كما نتجلى في النصوص المدروسة، وحصرَها في عدة خصائص، هي: اختلاف أسلوبية المطالع، من حيث إظهار التفجع بالاعتماد على التجريد وترادف الأسئلة والالتفات، بدلاً لنفي الجزع وادعاء الجَد والتعبير عن التحلم والصبر. وفي سرعة وتيرة التحولات عند استعمال الضمائر، بدلاً لرزانها وبطئها. وفي مدى اعتماد القصيدة على التجريد وتقنية الالتفات، ووقوع التشعّيث وفجائية النقلة، بدلاً للاحتباك وسلاسة الانتقال بين مفاصل القصيدة. وفي شيوع التكرار في المعجم والتراكيب، بدلاً للتنوع. وفي إمكان نسبة نهاية النص النسوي إلى النصوص المفتوحة غير المشعرة بتمام الكلام، بدلاً للنص المغلق بدرجات متفاوتة لدى متم وابن الرومي.

وقد رصد البحث فروقاً دالة بين النص المدون ممثلاً في نص ابن الرومي، والنصين الشفاهيين للخنساء ومتم بن نويرة.

والبحث يطرح هذه الفروض التي حاول أن يبرهن عليها لتكون موضوعاً لإعادة النظر بالتأكيد أو التعديل أو التطوير على يد الباحثين المهتمين بالنص الأدبي النسوي في الأدب عامة، وفي الأدب العربي القديم على وجه الخصوص.

* *

الحواشي والهوامش

- ١-تتزر أديبات المكتبة الغربية بعدد كبير من المصادر الأساسية للتوجه النسوي في دراسة اللغة والنقد، ومن أهمها:
 - Cameron, Deborah, **feminism and Linguistic Theory**, Macmillan Press LTD - Hampshire & London (٢nd edit. - ١٩٩٢).
 - Mills, Sara [edit.], **Gendering the Reader**, Harvester Wheatsheaf - London (١٩٩٤).
 - Belsey, Catherine & Moore, Jane [edits.], **The Feminist Reader**, Macmillan Press LTD - Hampshire & London (١٩٩٧).
 - Mills, Sara, **Feminist Stylistics**, Routledge - London & New York (١٩٩٨).
 - Robbins, Ruth, **Literary Feminist**, Macmillan Press LTD - Hampshire & London (٢٠٠٠).
 - Freedman, Estelle B. [edit.], **The Essential Feminist Reader**, the Modern Library - New York (٢٠٠٧).
- ٢-لمزيد من التفصيل انظر: Spender, Dale, **Man Made Language**, Routledge - London (١٩٨٠).
- ٣-انظر: Mills, s., **Feminist stylistics**, P. ٤٤؛ ولمزيد من التفصيل انظر الفصل الثاني من الكتاب السابق: (Chapter ٢, "the Gendered Sentence", PP. ٤٤ - ٦٥)
- ٤-انظر على سبيل المثال: الغدامي، عبدالله محمد، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء، ١٩٩٦. خواسك، أميرة، رائدات الأدب النسائي في مصر، مكتبة الأسرة - مصر، ٢٠٠١. رضوان، سوسن ناجي، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة - مصر، ٢٠٠٤..
- ٥-انظر: حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، دار إحياء الكتب العربية - مصر، (ب. ت.)، ٩٥ / ٤ - ٩٦.
- ٦-من الطريف أن مؤتمراً نسائياً عقد في القاهرة في يناير من عام ١٩٤٥ وكان على رأس مطالب المؤتمرات: إلغاء نون النسوة من اللغة؛ وقد نشرت مجلة الرسالة القاهرية قصيدة للدكتور عزيز فهمي تعليقا على هذه المطالب مطلعها:
" هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُهُ النونُ ليستْ نونهُنه "
- (يراجع: الرسالة، العدد: ٦٢، في ١٥ يناير ١٩٤٥، ص ٧٤)
- ٧-انظر: حصة السنان، ألفاظ القرابة: دراسة تقابلية بين العربية والإنجليزية، [أطروحة ماجستير غير منشورة]، جامعة الكويت - ٢٠١٠.

- ٨- عوضين، إبراهيم، ديوان الخنساء دراسة وتحقيق، دار النشر ، ١٩٨٥، ص ص ٢٩٨ - ٣١٠ [قصيدة رقم ٥٠].
- ٩- ابن خلكان، وفيات الأعيان/ تح. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت، ١٩٧٢، ١٧ / ٦ - ١٩.
- ١٠- نص القصيدة من: المفضل الضبي، المفضليات/ تح. أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف- مصر، ط ٨ - ١٩٩٩، ص ٢٦٣-٢٧٠ (المفضلية رقم: ٦٧).
التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني، شرح المفضليات/ تح. علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر- مصر، ١٩٧٧، ٩٤٨ / ٢ (رقم القصيدة: ٦٧).
- ١١- وفيات الأعيان، ١٩ / ٦.
- ١٢- المفتي، إلهام عبد الوهاب (مترجم)، البحث الموسوم: "مراثي ابن الرومي وقصائد أخرى في الموت" ضمن كتاب: في القصيدة العباسية: دراسات غربية معاصرة، عالم الكتب - مصر، ٢٠٠٢، ص ٦٣ - ٨٩.
- ١٣- ديوان ابن الرومي، / تح: حسين نصار، مطبعة دار الكتب - مصر، ١٩٧٤، ١٩٧٤ / ٢ - ٦٢٤ - ٦٢٧.
- ١٤- فضلاً عما هو ثابت من استقرار حرفة الوراقة والتدوين في القرن الثالث الهجري، توجد إشارات صريحة الدلالة في ديوان ابن الرومي على أنه كان يدفع ببعض قصائده إلى خطاطين محترفين. ومن ذلك قوله في ممدوح بخل عليه بالصلة:

إِنْ لَمْ تَكُنْ صِلَةً مِنْكُمْ لِذِي أَدَبٍ فَأَجْزُهُ الْخَطُّ أَوْ كَفَّارَةُ الْكَذِبِ
- ١٥- تلكم رواية الديوان بتحقيق إبراهيم عوضين، والمطلع روايات أخرى أثبتتها المحقق، وهي:

"قَدْ بَعَيْتُكَ أُمَّ بِالْعَيْنِ عَوَّارٌ"
- ١٦- انظر في التعريف بالمصطلح: مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، ٢٠٠٠، مادتي: "الالتفات" ١٧٣-١٧٨، و "التجريد" ٢٥٨-٢٦٢. طبانة، بدوي، معجم البلاغة العربية، دار المنارة - جدة و دار ابن حزم - بيروت، ط ٤، ١٩٩٧، مادتي: "التجريد" ١٢٦-١٢٨، و "الالتفات" ٦٢٦-٦٢٩.
- ١٧- صلاح، أحمد تيجان، تلوين الخطاب دراسة في أسلوب القرآن الكريم، [أطروحة ماجستير غير منشورة]، جامعة الكويت - قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٢، ص ٥٩ - ٧٤.
- ١٨- الأبيات المقصودة هي:

د. إلهام عبدالوهاب المفتي

- ٢- لَقَدْ كَفَّنَ الْمِنَهَالُ تَحْتَ رِدَائِهِ فَتَى غَيْرَ مِبْطَانِ الْعَشِيَّاتِ، أَرْوَعَا
 .. ١٧- أَبَى الصَّبْرَ آيَاتَ أَرَاهَا وَأَنْسَنِي أَرَى كُلَّ حَبْلٍ بَعْدَ حَبْلِكَ أَقْطَعَا
 .. ٤٥- أَلَمْ تَأْتِ أَخْبَارُ الْمُحِلِّ سَرَائِكُمْ فَيَغْضِبَ مِنْكُمْ كُلُّ مَنْ كَانَ مُوجِعَا
- ١٩- يروى البيت (٤٣): " ولا شارف جشاء حاجت"، ويروى أيضاً: " عيساء " مكان "جشاء"، وجاء البيت بروايات أخرى، منها: "بأحزن مني"، و "بأوجع مني"، ويروى: " .. يوم فارقت مالكاً وقام به الناعي الرفيع فأسمعا". ويروى أيضاً: " .. يوم قام بمالك منادٍ فصيح..". انظر فروق الروايات في: المفضليات، بشرح التبريزي، ٩٦٧/٢.
- ٢٠- انظر: للتمثيل لا الحصر تشبيه النابغة الذبياني ناقته بالنور الوحشي:
- ٢٥- كَأَنَّمَا الرَّحْلُ مِنْهَا فَوْقَ ذِي جَدَدٍ ذَبَّ الرِّيَادِ إِلَى الْأَشْبَاحِ نَظَارٍ
- ثم استطراده واستقصاؤه لأوصاف المشبه به في سبعة عشر بيتاً، يعود بعدها إلى الربط بين المشبه والمشبه به في قوله:
- ٤٣- فَذَلِكَ شِبْهُ قُلُوصِي إِذْ أَضَرَّ بِهَا طُولُ السَّرَى، وَالسَّرَى مِنْ بَعْدِ إِبْكَارٍ
- ديوان النابغة الذبياني بتمامه، صنعة ابن السكيت، تح: شكري فيصل، دار الفكر - بيروت، ط٢، ١٩٩٠، ص ص ٢٣٦، ٢٣٩.
- ٢١- في تحرير مفهوم الاحتباك عند البلاغيين، انظر: مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، مادة "الاحتباك"، ص ص ٣٥ - ٣٦.
- ٢٢- انظر: شاکر ، محمد محمود، " نمط صعب ونمط مخيف"، مطبعة الدقي - القاهرة ودار المدني - جدة، ١٩٩٦، ص ص ٣٠٠ - ٣٠٤.

* *

ملحق البحث

قصيدة الخنساء:

- ١- ما هاجَ حزنك؟ أم بالعين عوار؟
- ٢- كأن عيني لذكراه إذا خطرت
- ٣- تبكي لصخر هي العزى وقد ولّيت
- ٤- تبكي خناس، فما تنفك ما عمّرت
- ٥- تبكي خناس، على صخر وحق لها
- ٦- لا بُدّ من ميتة في صرقها غير
- ٧- قد كان فيكم أبو عمر يسودكم
- ٨- صلب النخيزة وهاب إذا منعوا
- ٩- يا صخر وراد ماء قد تنادّره
- ١٠- مشي السبنتى إلى هيجاء مضلعة
- ١١- فما عجول على بو تطيف به
- ١٢- ترتع ما رتعت حتى إذا اذكرت
- ١٣- لا تسمن الدهر في أرض وإن ربت
- ١٤- يوماً بأوجد مني يوم فارقتني
- ١٥- وإن صخرأ لكافينا وسيدنا
- ١٦- وإن صخرأ لمقدام إذا ركبوا
- ١٧- أغرأ بلج تأثم الهداة به
- ١٨- جلد جميل المحيا كامل ورغ
- ١٩- حمال ألوية، هباط أودية
- ٢٠- فقلت لما رأيت الدهر ليس له
- ٢١- لقد نعى ابن نهيك لي أخا ثقة
- ٢٢- فبت ساهرة للنجم أرقبه
- أم ذرفت؟ أم خلت من أهلها الدار؟
- فبض يسيل على الخدين مذرار
- ودونه من جديد الترب أستار
- لها عليه رنين وهي مقفار
- إذ رابها الدهر، إن الدهر ضرار
- والدهر في صرقه حول وأطوار
- نعم المعمم، للداعين نصار
- وفي الحروب جريء الصدر مهصار
- أهل الموارد ما في ورده عار
- لها سلاحان أنياب وأظفار
- لها حنطان إصغار وإكبار
- فإنما هي إقبال وإدبار
- فإنما هي تخنان وتسجار
- صخر، والدهر إخلاء وإمرار
- وإن صخرأ إذا نشتو لنحار
- وإن صخرأ إذا جاعوا لعفار
- كانه علم في رأسه نار
- وللحروب غداة الروع مسعار
- شهاد أنديّة، للجيش جرار
- معاتب وخذه سندي ونيار
- كانت ترجم عنه قبل أخبار
- حتى أتى دون غور النجم أستار

لِرَيْبَةٍ حِينَ يُخْلِي بَيْتَهُ الْجَارُ
لَكِنَّهُ بَارِزٌ بِالصَّخْنِ مِهْمَارُ
كَأَنَّهُ تَحْتَ طَيِّ الْبُرْدِ إِسْوَارُ
آبَاؤُهُ مِنْ طِوَالِ السَّمَكِ أَخْرَارُ
ضَخْمُ الدَّسِيعَةِ فِي الْعِزَاءِ مَغْوَارُ
جَلْدُ الْمَرِيرَةِ عِنْدَ الْجَمْعِ فُخَّارُ
فِي رَمْسِهِ مَقْمِطِرَاتٌ وَأَخْبَارُ
ضَخْمُ الدَّسِيعَةِ بِالْخَيْرَاتِ أَمَارُ
دَهْرٌ، وَحَالْفُهُ بُؤْسٌ وَإِقْتَارُ
كَأَنَّ ظُلْمَتَهَا فِي الطُّخْيَةِ الْقَارُ
لَهُ سِلَاحَانٌ: أُنْيَابٌ وَأُظْفَارُ
وَلَا يُجَاوِزُهُ بِاللَّيْلِ مُرَارُ

۲۳- لَمْ تَرَهُ جَارَةً يَمْشِي بِسَاحَتِهَا
۲۴- وَمَا تَرَاهُ وَمَا فِي اللَّيْلِ يَأْكُلُهُ
۲۵- مِثْلُ الرُّدَيْنِيِّ لَمْ تَنْفَذْ شَبِيبَتُهُ
۲۶- جَهْمُ الْمُحَيَّا تَضِيءُ اللَّيْلِ صُورَتُهُ
۲۷- مُورَثُ الْمَجْدِ، مَيْمُونٌ نَقِيبَتُهُ
۲۸- فَرَعٌ لِفَرَعٍ كَرِيمٍ غَيْرِ مُؤْتَسِبِ
۲۹- فِي جَوْفِ رَمْسٍ مَقِيمٌ قَدْ تَضَمَّنَتْهُ
۳۰- طَلَّقَ الْيَدَيْنِ بِفَعْلِ الْخَيْرِ نُو فَجَرِ
۳۱- لِيَبْكِيَهُ مَقِيرٌ أَفْنَى حَرِيبَتُهُ
۳۲- وَرُقْقَةٌ حَارٌّ هَادِيهِمْ بِمَهْلَكَةِ
۳۳- عَيْلُ الذَّرَاعَيْنِ قَدْ تَخْشَى بَدِيهَتُهُ
۳۴- لَا يَمْنَعُ الْقَوْمُ إِنْ سَالَوْهُ خُلْعَتُهُ

قصيدة متمم بن نويرة:

وَلَا جَزَعٌ مِمَّا أَصَابَ فَأَوْجَعَا
فَتَى غَيْرَ مِبْطَانِ الْعَشِيَّاتِ أَرْوَعَا
إِذَا الْقَشْعُ مِنْ حَسِّ الشَّتَاءِ تَقَعَّعَا
خَصِيبٌ إِذَا مَا رَاكِبُ الْجَدْبِ أَوْضَعَا
إِذَا لَمْ تَجِدْ عِنْدَ امْرِئِ السَّوْءِ مَطْمَعَا
نَصِيرَكَ مِنْهُمْ، لَا تَكُنْ أَنْتَ أَضْيَعَا
عَلَى الْكَاسِ ذَا قَادُورَةٍ مُتَرَبَّعَا
أَخَا الْحَرْبِ صَدَقَا فِي اللَّقَاءِ سَمِيدَعَا
وَلَا طَائِشَا عِنْدَ اللَّقَاءِ مُدَقَّعَا
إِذَا هُوَ لَاقَى حَاسِرًا أَوْ مَقْنَعَا

۱- لَعَمْرِي، وَمَا دَهْرِي بِتَابِينِ هَالِكِ
۲- لَقَدْ كَفَنَ الْمِنْهَالَ تَحْتَ رِدَائِهِ
۳- وَلَا بَرَمًا تُهْدِي النِّسَاءَ لِعِرْسِهِ
۴- لَيَبِيبُ أَعَانَ اللَّبَّ مِنْهُ سَمَاحَةٌ
۵- تَرَاهُ كَصَدْرِ السَّيْفِ يَهْتَزُّ لِلنَّدَى
۶- وَيَوْمًا إِذَا مَا كَطَّكَ الْخَصْمُ إِنْ يَكُنْ
۷- وَإِنْ تَلَقَّاهُ فِي الشَّرْبِ لَا تَلْقَ فَاحِشًا
۸- وَإِنْ ضَرَسَ الْغَزْوُ الرِّجَالَ رَأَيْتُهُ
۹- وَمَا كَانَ وَقَافًا إِذَا الْخَيْلُ أُخْجِمَتْ
۱۰- وَلَا بِكَهَامٍ بَرَّهَ عَنْ عَدُوِّهِ

- ١١- فَعَيْنِي هَلَا تَبْكِيَانِ لِمَالِكِ
إِذَا أَذْرَتِ الرِّيحُ الْكَثِيفَ الْمُرْفَعَا
- ١٢- وَلِلشَّرْبِ فَابِكِي مَالِكَا وَلِبُهِمَةِ
شَدِيدِ نَوَاحِيهِ عَلَى مَنْ تَشَجَّعَا
- ١٣- وَضَيْفٍ إِذَا أَرَعَى طُرُوقًا بَعِيرَهُ
وَعَانِ نَوَى فِي الْقِدِّ حَتَّى تَكْنَعَا
- ١٤- وَأَرْمَلَةً تَمْشِي بِأَشْعَثِ مُحَنَلٍ
كَفَرَّخِ الْحُبَارَى رَأْسُهُ قَدْ تَضَوَّعَا
- ١٥- إِذَا جَرَّدَ الْقَوْمُ الْقِدَاحَ وَأَوْقِدَتِ
لَهُمْ نَارُ أَيْسَارٍ كَفَى مَنْ تَضَجَّعَا
- ١٦- وَإِنْ شَهِدَ الْأَيْسَارُ لَمْ يَلَفْ مَالِكُ
عَلَى الْفَرْتِ يَحْمِي اللَّحْمَ أَنْ يَتَمَرَّعَا
- ١٧- أَبَى الصَّبْرُ آيَاتٍ أَرَاهَا وَأَنَّنِي
أَرَى كُلَّ حَبَلٍ بَعْدَ حَبْلِكَ أَقْطَعَا
- ١٨- وَأَنِّي مَتَى مَا أَدْعُ بِاسْمِكَ لَا تُجِبْ
وَكُنْتَ جَدِيرًا أَنْ تُجِيبَ وَتُسْمِعَا
- ١٩- وَعِشْنَا بِخَيْرٍ فِي الْحَيَاةِ وَقَبَلْنَا
أَصَابَ الْمَنَابِيَا رَهْطُ كِسْرَى وَتُبْعَا
- ٢٠- فَلَمَّا تَفَرَّقْنَا كَأَنِّي وَمَالِكَا
لِطُولِ اجْتِمَاعٍ لَمْ نَبْتَ لَيْلَةً مَعَا
- ٢١- وَكُنَّا كَنَدَمَانِي جَذِمَةً حَقْبَةً
مِنَ الدَّهْرِ حَتَّى قِيلَ لَنْ يَتَصَدَّعَا
- ٢٢- فَإِنْ تَكُنِ الْإِيَّامُ فَرَّقَنَ بَيْنَنَا
فَقَدْ بَانَ مَحْمُودَا أَخِي حِينَ وَدَّعَا
- ٢٣- أَقُولُ وَقَدْ طَارَ السَّنَا فِي رَبَابِهِ
وَجَوْنٍ يَسُوحُ الْمَاءُ حِينَ تَرَيَّعَا
- ٢٤- سَقَى اللَّهُ أَرْضًا حَلَّهَا قَبْرُ مَالِكِ
ذَهَابَ الْغَوَادِي الْمُدْجَنَاتِ فَأَمْرَعَا
- ٢٥- وَأَثَرَ سَيْلِ الْوَادِيَيْنِ بِدِيمَةٍ
تُرْسِّخُ وَسَمِيًّا مِنَ النَّبْتِ خِرُوعَا
- ٢٦- فَمُجْتَمَعِ الْأَسْدَامِ مِنْ حَوْلِ شَارِعِ
فَرَوَى جِبَالِ الْقَرَيْتَيْنِ فَضْلَفَعَا
- ٢٧- فَوَاللَّهِ مَا أَسْقَى الْبِلَادَ لِحَبَّهَا
وَلَكِنِّي أَسْقِي الْحَبِيبَ الْمُودَّعَا
- ٢٨- تَحِيَّتُهُ مِنِّي وَإِنْ كَانَ نَائِيًا
وَأَمْسَى تَرَابًا فَوْقَهُ الْأَرْضُ بَلَقَعَا
- ٢٩- تَقُولُ ابْنَةُ الْعَمْرِيِّ: مَا لَكَ بَعْدَمَا
أَرَاكَ حَدِيثًا نَاعِمَ الْبَالِ أَفْرَعَا
- ٣٠- فَقُلْتُ لَهَا: طُولُ الْأَسَى إِذْ سَأَلْتَنِي
وَلَوْعَةُ حُزْنٍ تَتَرَكُّ الْوَجْهَ أَسْفَعَا
- ٣١- وَقَفَّدُ بَنِي أُمِّ تَدَاعَوْا فَلَمْ أَكُنْ
خِلَافَهُمْ أَنْ أَسْكُنِينَ وَأُضْرَعَا
- ٣٢- وَلَكِنِّي أَمْضِي عَلَى ذَلِكَ مُقَدِّمًا
إِذَا بَعْضُ مَنْ يَلْقَى الْحُرُوبَ تَكَعَّعَا
- ٣٣- وَغَيَّرَنِي مَا غَالَ قَيْسًا وَمَالِكَا
وَعَمْرًا وَجِزْءًا بِالْمُشْقَرِ أَلْمَعَا

تَمَلَّيْتُهِ بِالْأَهْلِ وَالْمَالِ أَجْمَعَا
مِنَ الْبَيْتِ مَا يُبْكِي الْحَزِينَ الْمُفْجَعَا
وَرَزْءًا بِزَوَارِ الْقَرَائِبِ أَخْضَعَا
وَلَا تَتَكَيَّنِي قَرْحُ الْفُؤَادِ فَيُجْجَعَا
بِكَفِّي عَنْهُمْ لِلْمَنِيَّةِ مَذْفَعَا
وَلَا جَزِعًا مِمَّا أَصَابَ فَأَوْجَعَا
أَوِ الرُّكْنِ مِنْ سَلَمِي إِذَا لَتَضَعُضَعَا
أَصْبَنَ مَجْرَأً مِنْ حُورٍ وَمَصْرَعَا
إِذَا حَنَّتِ الْأُولَى سَجَعْنَ لَهَا مَعَا
حَنِينًا فَأَبْكِي شَجْوَهَا الْبَرَكِ أَجْمَعَا
مُنَادٍ بِصِيرٍ بِالْفِرَاقِ فَاسْمَعَا
فَيَغْضَبُ مِنْكُمْ كُلُّ مَنْ كَانَ مُوجَعَا
وَمَشْهَدِهِ مَا قَدْ رَأَى ثُمَّ ضَيَّعَا
وَجِئْتُ بِهَا تَعْدُو بَرِيدًا مُقَرَّعَا
أَرَى الْمَوْتَ وَقَاعًا عَلَى مَنْ تَشَجَّعَا
عَلَيْكَ مِنَ اللَّائِي يَدْعُوكَ أَجْدَعَا
لَاوَاهُ مَجْمُوعًا لَهُ أَوْ مُمَزَّعَا
فَقَدْ أَبَ شَانِيهِ إِيَابًا فَوَدَّعَا

۳۴- وَمَا غَالَ نَدْمَانِي يَزِيدَ ، وَلَيْتَنِي
۳۵- وَإِنِّي وَإِنْ هَارَلْتَنِي قَدْ أَصَابَنِي
۳۶- وَلَسْتُ إِذَا مَا الدَّهْرُ أَخَذَتْ نَكْبَةً
۳۷- قَعِيدَكَ؛ أَلَّا تَسْمِعَنِي مَلَامَةً
۳۸- فَقَصْرَكَ، إِنِّي قَدْ شَهِدْتُ فَلَمْ أَجِدْ
۳۹- فَلَا فَرِحًا إِنْ كُنْتُ يَوْمًا بِغِبْطَةٍ
۴۰- فَلَوْ أَنَّ مَا أَلْقَى يُصِيبُ مُتَالِعًا
۴۱- وَمَا وَجَدَ أَظَارَ ثَلَاثِ رَوَائِمِ
۴۲- يُذَكِّرُنَ ذَا الْبَيْتِ الْحَزِينَ بَيْتِهِ
۴۳- إِذَا شَارَفَ مِنْهُنَّ قَامَتْ فَارْجَعَتْ
۴۴- بِأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ قَامَ بِمَالِكَ
۴۵- أَلَمْ تَأْتِ أَخْبَارُ الْمُحِلِّ سَرَاتِكُمْ
۴۶- بِمَشْمَتِهِ إِذْ صَادَفَ الْحَتَفَ مَالِكًا
۴۷- أَأَثَرَتْ هِذْمًا بِأَلِيًّا وَسَوِيَّةً
۴۸- فَلَا تَفْرَحَنَّ يَوْمًا بِنَفْسِكَ، إِنِّي
۴۹- لَعَلَّكَ يَوْمًا أَنْ تُلِمَّ مُلْمَةً
۵۰- نَعْنَيْتَ امْرَأً لَوْ كَانَ لَحْمَكَ عِنْدَهُ
۵۱- فَلَا يَهْنِي الْوَاشِينَ مَقْتَلُ مَالِكِ

قصيدة ابن الرومي:

- ١- بُكَوْكُمْا يَشْفِي، وَإِنْ كَانَ لَا يُجْدِي
 - ٢- بُنْيَ الَّذِي أَهْدَنَهُ كَفَايَ لِلثَّرَى
 - ٣- أَلَا قَاتَلَ اللَّهُ الْمَنَايَا وَرَمَيْهَا
 - ٤- تَوَخَّى حِمَامُ الْمَوْتِ أَوْسَطَ صَبِيئَتِي
 - ٥- عَلَى حِينِ شِمْتُ الْخَيْرَ مِنْ لَمَحَاتِهِ
 - ٦- طَوَاهُ الرَّدَى عَنِّي فَأَضْحَى مَزَارُهُ
 - ٧- لَقَدْ أَنْجَزْتَ فِيهِ الْمَنَايَا وَعَيْنُهَا
 - ٨- لَقَدْ قَلَّ بَيْنَ الْمَهْدِ وَاللَّحْدِ لُبْنُهُ
 - ٩- تَتَغَصَّ قَبْلَ الرَّيِّ مَاءَ حَيَاتِهِ
 - ١٠- أَلَحَّ عَلَيْهِ النَّزْفُ حَتَّى أَحَالَهُ
 - ١١- وَظَلَّ عَلَى الْأَيْدِي تَسَاقُطُ نَفْسُهُ
 - ١٢- فَيَا لَكَ مِنْ نَفْسٍ تَسَاقُطُ أَنْفُسًا
 - ١٣- عَجَبْتُ لِقَلْبِي كَيْفَ لَمْ يَنْفَطِرْ لَهُ
 - ١٤- بِوَدِّي أَنِّي كُنْتُ قَدُمْتُ قَبْلَهُ
 - ١٥- وَلَكِنْ رَبِّي شَاءَ غَيْرَ مَشِيئَتِي
 - ١٦- وَمَا سَرَّنِي أَنْ بَعَثَهُ بِثَوَابِهِ
 - ١٧- وَلَا بَعَثَهُ طَوْعًا وَلَكِنْ غَضِبَتْهُ
 - ١٨- وَإِنِّي وَإِنْ مُنَعْتُ بَابَنِي بَعْدَهُ
 - ١٩- وَأَوْلَانَا مِثْلَ الْجَوَارِحِ أَثْمًا
 - ٢٠- لِكُلِّ مَكَانٍ لَا يَسُدُّ اخْتِلَالَهُ
 - ٢١- هَلْ الْعَيْنُ بَعْدَ السَّمْعِ تَكْفِي مَكَانَهُ
 - ٢٢- لَعَمْرِي؛ لَقَدْ حَالَتْ بِي الْحَالُ بَعْدَهُ
- فَجُودًا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيرُكُمْا عِنْدِي
فَيَا عِزَّةَ الْمُهْدَى، وَيَا حَسْرَةَ الْمُهْدِي
مِنَ الْقَوْمِ حَبَّاتِ الْقُلُوبِ عَلَى عَمْدٍ
فَلِلَّهِ كَيْفَ اخْتَارَ وَأَسِطَةَ الْعَقْدِ
وَأَنْسَبْتُ مِنْ أَفْعَالِهِ آيَةَ الرُّشْدِ
بَعِيدًا عَلَى قُرْبٍ، قَرِينًا عَلَى بُعْدِ
وَأَخْلَفْتُ الْأَمَالَ مَا كَانَ مِنْ وَعْدِ
فَلَمْ يَنْسَ عَهْدَ الْمَهْدِ إِذْ ضُمَّ فِي اللَّحْدِ
وَفُجِّعَ مِنْهُ بِالْعُدُوبَةِ وَالْبَرْدِ
إِلَى صُفْرَةِ الْجَادِي عَنْ حُمْرَةِ الْوَرْدِ
وَيَذْوِي كَمَا يَذْوِي الْقَضِيبُ مِنَ الرُّدِّ
تَسَاقُطَ دُرٍّ مِنْ نِظَامٍ بِلَا عَقْدِ
وَلَوْ أَنَّهُ أَفْسَى مِنَ الْحَجَرِ الصَّنَدِ
وَأَنَّ الْمَنَايَا دُونَهُ صَمَدَتْ صَمْدِي
وَاللَّيْلُ بِإِمْضَاءِ الْمَشِئَةِ لَا الْعَبْدِ
وَلَوْ أَنَّهُ التَّخْلِيدُ فِي جَنَّةِ الْخُلْدِ
وَلَيْسَ عَلَى ظُلْمِ الْحَوَادِثِ مِنْ مُعْدِي
لَذَاكِرُهُ مَا حَنَّتِ النَّيْبُ فِي نَجْدِ
فَقَدْنَاهُ كَانَ الْفَاجِعَ الْبَيِّنَ الْفَقْدِ
مَكَانُ أَخِيهِ فِي جَزُوعٍ وَلَا جَلْدِ
أَمْ السَّمْعُ بَعْدَ الْعَيْنِ يَهْدِي كَمَا تَهْدِي؟
فَيَا لَيْتَ شِعْرِي؛ كَيْفَ حَالَتْ بِهِ بَعْدِي؟

- ٢٣- تَكَلِّتُ سُرُورِي كُلَّهُ إِذْ تَكَلَّثُهُ
 ٢٤- أَرِيحَانَةُ الْعَيْنَيْنِ وَالْأَنْفِ وَالْحَشَا
 ٢٥- سَأَسْقِيكَ مَاءَ الْعَيْنِ مَا أَسْعَدَتْ بِهِ
 ٢٦- أَعَيْنِي: جُودًا لِي فَقَدْ جُدْتُ لِلرَّيِّ
 ٢٧- أَعَيْنِي: إِنْ لَا تُسْعِدَانِي أَلْمُكَمَا
 ٢٨- عَذَرْتُكُمَا لَوْ تَشْغَلَانِ عَنِ الْبُكَاءِ
 ٢٩- أَقْرَةَ عَيْنِي؛ قَدْ أَطْلَتُ بُكَاءَهَا
 ٣٠- أَقْرَةَ عَيْنِي؛ لَوْ قَدَى الْحَيِّ مَيِّتًا
 ٣١- كَأَنِّي مَا اسْتَمْتَعْتُ مِنْكَ بِنَظَرَةٍ
 ٣٢- كَأَنِّي مَا اسْتَمْتَعْتُ مِنْكَ بِضَمَّةٍ
 ٣٣- أَلَامَ لِمَا أَبْدِي عَلَيْكَ مِنَ الْأَسَى
 ٣٤- مُحَمَّدٌ؛ مَا شَيْءٌ تَوْهَمَ سَلْوَةٍ
 ٣٥- أَرَى أَخَوَيْكَ الْبَاقِيَيْنِ فَإِنَّمَا
 ٣٦- إِذَا لَعَبَا فِي مَلْعَبٍ لَكَ لَذْعَا
 ٣٧- فَمَا فِيهِمَا لِي سَلْوَةٌ بَلْ حَزَازَةٌ
 ٣٨- وَأَنْتَ وَإِنْ أَفْرَدْتَ فِي دَارٍ وَخَشَةٍ
 ٣٩- أَوْدُ إِذَا مَا الْمَوْتُ أَوْقَدَ مَغْشَرًا
 ٤٠- وَمَنْ كَانَ يَسْتَهْدِي حَبِيبًا هَدِيَّةً
 ٤١- عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ مِنِّي تَحِيَّةً
- وَأَصْنَحْتُ فِي لَذَاتِ عَيْشِي أَخَا زُهْدٍ
 أَلَا لَيْتَ شِعْرِي؛ هَلْ تَغَيَّرْتَ عَنْ عَهْدِي؟
 وَإِنْ كَانَتْ السُّقْيَا مِنَ الدَّمْعِ لَا تُجْدِي
 بِأَنْفَسٍ مِمَّا تُسْأَلَانِ مِنَ الرَّقْدِ
 وَإِنْ تُسْعِدَانِي الْيَوْمَ تَسْتَوْجِبَا حَمْدِي
 بِنَوْمٍ، وَمَا نَوْمُ الشَّجِيِّ أَخِي الْجَهْدِ؟!
 وَغَادَرْتَهَا أَقْدَى مِنَ الْأَعْيُنِ الرُّمْدِ
 فَذِيَّتُكَ بِالْحَوْبَاءِ أَوَّلَ مَنْ يُفْدِي
 وَلَا قُبْلَةَ أَحْلَى مَذَاقًا مِنَ الشَّهْدِ
 وَلَا شَمَّةَ فِي مَلْعَبٍ لَكَ أَوْ مَهْدِ
 وَإِنِّي لِأَخْفِي مِنْهُ أَضْعَافَ مَا أَبْدِي
 لِقَلْبِي إِلَّا زَادَ قَلْبِي مِنَ الْوَجْدِ
 يَكُونَانِ لِلْأُخْزَانِ أَوْزَى مِنَ الزُّنْدِ
 فَوَادِي بِمِثْلِ النَّارِ عَنْ غَيْرِ مَا قَصْدِ
 يَهْجَانِهَا ثَوْنِي، وَأَشْقَى بِهَا وَخْدِي
 فَإِنِّي بِدَارِ الْأَنْسِ فِي وَخْشَةِ الْفَرْدِ
 إِلَى عَسْكَرِ الْأَمْوَاتِ، أَنِّي مِنَ الْوَفْدِ
 فَطَيْفَ خَيَالٍ مِنْكَ فِي النَّوْمِ أَسْتَهْدِي
 وَمِنْ كُلِّ غَيْثٍ صَادِقِ الْبَرْقِ وَالرَّعْدِ

* * *